

「阿飛」と「阿Q」——1950年代の滑稽戯

森 平 崇 文

はじめに

滑稽戯は上海とその近郊の方言により専ら喜劇を演じる地方劇の一つで、1942年前後に上海で誕生した。太平洋戦争勃発に伴う上海興行界の不景気を背景に、1920年代に上海で始まった漫才・コント形式の滑稽（その呼称には「独脚戯」など多数あるが本稿では「滑稽」に統一する）の人気芸人達が劇団を結成し、劇場に進出したのがその始まりである。滑稽芸人による劇場公演自体は、既にそれ以前から一年に数回、人気の滑稽芸人が数日間だけ劇場に総結集するという特別興行の形式で行われてきており、この42年前後を滑稽戯の成立期とするのは、特定の芸人が核となって劇団を結成し、劇場にて長期的に、滑稽の作品そのものではなく比較的筋のある作品を上演するという形式がこの時期に始められたからである。

ただ40年代の滑稽戯界は総じて、滑稽での知名度と人気に依拠した劇団構成や、その作品も『小山東到上海』など一部の作品を除けば滑稽の人気作品を舞台化したものが中心であり、再演可能な作品も少なく、演出法も筋だけを記した幕表のみで脚本を用いない文明戯以来のやり方を踏襲しているなど、それまでの特別興行形式の公演の延長線上にあったと言える。加えて各劇団の存続期間も短く、演劇としての向上を目的に指導性を発揮する団体の設立や活動といった点では人気で肩を並べていた上海の他の地方劇に比べ格段に後れをとっており、演劇としては多くの点で未成熟な部分を残していた。

1949年5月の上海解放とそれに続く新中国成立が、他の地方劇同様滑稽戯においても大きな転機となったことは確かである。同年11月1日には当時の上海の文芸界を管轄していた上海市軍事管制委員会文化教育管理委員会文芸処（以下文芸処と略す）の指導の下で滑稽戯劇改進会が発足されている。同日の『新民報晩刊』（以下『新民報』と略す）の記事に拠れば、文芸処劇芸室主任の伊兵や副主任の劉厚生といった上海演劇界の指導者が列席の下、新中国の上海滑稽戯界で指導的役割を果たした周柏春（1922～）が主席に選出されている。周柏春はその席上で団結と学習を通じ宣伝や教育を展開して人民に尽くすと宣言している。この会の発足により滑稽戯界も中国共産党指導下の演劇界の中に組み込まれ、その指導に基づいて改良及び発展する機会を得たことになる。しかし1950年代の滑稽戯界にとっては、40年代に疎かにしてきた、新社会でも公演可能な作品の創作、劇団の制度的確立、脚本家の養成及び演劇界や文芸界との協力関係構築など課題が山積した状況での新たな出発であった。

本稿ではこの1950年代の上海滑稽戯界を、「阿飛」を題材にした一連の作品（以下「阿飛戯」と称す）と『阿Q正伝』という2つの作品をめぐる内外の反応を通じて考察することを主たる課題とする。50年代の滑稽戯といえ、『三毛学生意』（56年）『七十二家房客』（58年）『満園春色』（58年）などが代表的作品として挙げられる。前二作は民国時代の上海の下町を、後者は新中国成立以後の上海の食堂をそれぞれ舞台にしており、滑稽戯らしい可笑しさを十分に発揮しつつも作品の主題がはっきり伝わる人物の設定や物語の展開となっており、前二作は映画化されて三作品ともに文革終結後の80年代に再演されている。本稿で採り上げる「阿飛戯」は1950年と57年の両年に人気を博し、同時に演劇界のみならず各界からも強く批判を受けた作品群であり、同時期の上海で社会問題となっていた阿飛（不良青年）の生態を採り上げたものである。もう一方の『阿Q正伝』は魯迅の代表的作品の滑稽戯版であり、滑稽戯の演劇としての成長を内外に示すものとなった。二作品はこの時期の滑稽戯の代表的作品とは言えないが、滑稽戯界に対する批判と評価の対極をなす作品と言え、この二作品を採り上げることを通じて50年代の滑稽戯界が直面していた課題や状況などがより明確になるであろう⁽¹⁾。

1. 「阿飛戯」の流行—1950年5～6月

40年代の滑稽戯では、善良な庶民や田舎者、警官などを嘲笑の対象として登場させる作品が多かった。『郷下人白相跳舞場』（田舎者がダンスホールで遊ぶ）などがその典型的な作品であり、有閑階級の立場から労働者階級を嘲笑した作品として新中国成立直後から批判を受けていた⁽²⁾。そこで批判されたのは嘲笑的態度のみならず、舞台となる旧上海の退廃的生活や音楽及び雰囲気までも含まれており、このような40年代の滑稽戯の作風全体に対する是正、改善の志向が50年代初期の滑稽戯界には特に強かった。一方、上海解放後の当局の食糧政策を題材とした滑稽戯『人人要吃飯』が49年7月11日に文芸処によって禁演処分を受けるなど、これまでの滑稽戯が得意にしてきた社会問題に対する諷刺にも一定の制限がかけられ、諷刺の対象やその方法に関して慎重さが求められることになった。当時社会問題化していた阿飛を舞台で採り上げることは、その誕生の背景にある旧上海の退廃的雰囲気に対する扱い方、及び嘲笑と諷刺の対象の選定といった敏感な問題に直面することを意味していた。

阿飛とは不良青年のことを指す俗語であるが、その語

源や一般に広まった時期に関しては不明である。例えば『吳方言詞典』（漢語大詞典出版社、1995年）では、奇抜な衣裳を身につけ、挙動の軽はずみな青少年と定義している（252頁）。『新民報』の記事「談阿飛和阿飛舞」（1957年6月6日）によれば、阿飛とは英語の“Hoodlum”の中国語表記から出来た言葉であり、細いズボン（小褲脚管）に花柄のシャツ（花襯衫）、リーゼント・スタイル（飛機頭）で女性にわいせつな振る舞いをし（調戲婦女）、中には窃盗、強盗すら行う青少年達という解説がある。この解説から推察すると、阿飛の語源として「飛機頭」という髪型が関係していると言えるかも知れない。実際、阿飛の同義語として「飛機」という呼び方もある⁽³⁾。

この阿飛と呼ばれる青年達の生態に関しては、時代は下るが、1956年12月6日の政法弁公室による報告「黄浦区流氓阿飛活動情況反映」（上海市檔案B2-1-31-58～60）で更に具体的に描写されている。その報告によれば、阿飛らは黄浦区では新都ローラー・スケート場を主たる拠点にして、青少年達を誘惑し、男女関係を乱し、諍い、金品を騙し取り、酒食遊楽にふけり、窃盗、恐喝、強姦といった活動まで行っている。また彼らのほとんどが18歳から25歳以下であり、中でも学生と主婦の割合が高く、その内の8割は以前にも阿飛的活動の経験があつて彼らに集団性は少なく、分散的に行動している。

以上の『新民報』の記事と政法弁公室の報告を合わせると、阿飛と呼ばれる青年達の輪郭がおおよそ把握できる。旧上海におけるごろつきやちんぴらを指す代表的俗語としては「流氓」以外に「白相人」「拆白党」などが挙げられるが、特に不良青年を指す表現として「阿飛」という言葉がこれらに加わったということになる。当時の上海を賑わした事象を舞台に持ち込むこと自体は、滑稽戲のみならず上海の地方劇全般に見られる傾向であるが、中でも阿飛のような不良青年達の生態が、ごろつきや小市民及び地方出身者といった上海の下層階級の描写を得意とする滑稽戲にとりまたとない題材であると意識されたことは容易に理解できる。

「阿飛戲」の第一次の流行は1950年の5月から6月にかけてである。『新民報』の「検討舞台上的阿飛」（50年6月2日）では、公安局が阿飛に対する検査を始めてから国泰、新都、紅宝、金国の各劇場（国泰は通俗話劇劇団による公演、以下は滑稽戲劇団）でも阿飛を題材にした作品が上演されるようになったという指摘があり、この時期に「阿飛戲」が誕生し流行したのは、阿飛が当時の社会問題となり、それに滑稽戲界及び通俗話劇界の一部が敏感に反応して舞台上で上演し人気を呼んだためであるといえる。また上記の記事からは、「阿飛戲」を上演したのは滑稽戲だけでなく、通俗話劇（文明戲の後身）でも上演されたことが確認できる⁽⁴⁾。

ただ「阿飛戲」の各演目や上演時期、劇団名及び作品の内容などに関しては、上演したのが主に中小の劇団であるため『新民報』など新聞の公演広告にあまり掲載されず、加えてこの時期の滑稽戲が脚本を用いない幕表制

であり、更に「阿飛戲」が強い批判を受けた作品群であつたために現在不明な点が多い。『上海滑稽戲志』（以下『戲志』と略す）の大事記（12頁）や『新民報』の記事及び広告などから知りうる限りの作品を順不同に列挙すれば、『阿飛大王』（星芸滑稽劇団）『阿飛総司令』（新新滑稽劇団）『小阿飛』（新芸滑稽劇団）『女阿飛』（蛙凱）『男女小飛機』（通話）などがある（括弧内は劇団名）。ここには滑稽戲だけでなく通俗話劇も含まれているが、ただ作品名の違いはあれ、阿飛の生態を舞台上で披露することがその主たる内容であることに大きな違いはない。

前掲の記事「検討舞台上的阿飛」では更に『小阿飛』と『阿飛総司令』（ともに滑稽戲劇団による）を観劇した感想として、「小阿飛とは買弁階級、大流氓、商業投機家、特務といった「大阿飛」の後ろで些細な悪事を働くちんぴら（小流氓）であり、彼ら小阿飛を上演する滑稽劇団はこの点をはっきりさせて阿飛らに自分たちの行為は国民党一派のごろつき行為の一種であることを気付かせるべきであるのに、各滑稽劇団は小阿飛の卑猥な動作を大げさに誇張して演じており、何ら芸術的価値がなく、むしろ逆効果で、滑稽戲の自殺行為である」と批判している。このような阿飛の動作を殊更強調した演出でその批判性や教育性においては逆効果であるといった批判が「阿飛戲」に対する典型的なものであり、これは57年に「阿飛戲」が再度流行した際にも踏襲されている。

この50年の「阿飛戲」流行において特筆すべきは50年6月19日に当時上海の文芸界を管轄していた文芸処にて「阿飛戲」に関する座談会が開かれたことである。文芸処の劉厚生が主催し、滑稽戲界だけでなく、新聞、文芸、演劇の各界から合計63人が出席している。上海の文芸界と演劇界が滑稽戲に対しこれほどの規模で注目するのは初めてのことであり、批判の対象としてであれ「阿飛戲」が上海文芸界、演劇界で最初に議論の対象となった滑稽戲作品ということになる。この座談会に関しては、文芸処劇芸室の機関誌『戯曲報』（二巻六期、総第十八期、1950年6月）にその記録が掲載されている。

その座談会においては、まず「阿飛戲」の制作側の代表者達と各劇団・劇場の制作スタッフ（発言順に、劉謙、盧寿水、朱濟蒼、陳秋風の四人）が制作の動機として、「阿飛戲」が観客を呼べるという興行上の動機があつたことを認めつつも、同時に教育上の意義にも配慮しており、批判と反省すべきは制作者側の理解、準備の不十分さにあると語っている。滑稽戲の俳優（張利音、唐笑飛、孟晋、范哈哈）も「阿飛戲」に實際教育的効果があることを述べ、滑稽戲の向上のために上海の文芸界と演劇界が協力してくれるよう求めている⁽⁵⁾。

主催した劉厚生は座談会を総括して、アメリカ帝国主義式の享乐的で腐敗した生活を暴露した点、父兄に子弟の生活への注意を促した点、観客に舞台での阿飛の様子を嫌悪させた点、阿飛という新しい社会の事象に対し敏感であつた点を評価すべきとしている。その一方問題点として、阿飛が多年にわたる帝国主義の圧政と国民党統治の産物である点をはっきりさせていない、誇張した演

技ばかりで阿飛の眞の犯罪行為が明確でない、一部の比較的善良な阿飛における良心の呵責が描かれていない、どの作品にも退廃的な歌謡曲を唱う場面が挿入されている、滑稽戯界の一部に作品の教育的効果や社会的評判を妄信して批判に耳を貸さないものがあるなどを挙げている。

この座談会で注目すべきは前述の滑稽戯劇改進黨主席周柏春とその設立準備委員であった楊華生(1918～)の「阿飛戯」に対する態度である。周は発言の中で「阿飛戯」そのものにほとんど触れず、楊は自分の劇団(合作滑稽劇団)では「阿飛戯」を上演したことはないし、「阿飛戯」も観たことがないという冷淡な対応である。紙上に記録されているのは発言の一部に過ぎない、或いは滑稽戯界の指導的立場にあるものとして身内に対し故意に厳しい態度を見せたといった理由が考えられるが、記録された発言からは、自分たちの人気滑稽劇団と「阿飛戯」を上演する中小の滑稽劇団とを意識的に区別しているかの印象を受ける。

もう一つ、『阿飛総司令』で主役の総司令(阿飛の親玉)を演じてこの座談会にも参加者の署名には名前がある程笑亭(1908～61)の発言が記録されていない点が注目に値する。『阿飛総司令』は香港で映画化の声がかかるほど人気があり⁽⁶⁾、「阿飛戯」の代表作と言えるが、その主役の発言が全く掲載されていない。40年代に『小山東到上海』における巡長陶桃役で人気を博して滑稽戯界の代表的俳優であった程笑亭にとり、『阿飛総司令』の総司令役は新たな当たり役になる期待も十分あったであろうが、今回は外部の圧力により2ヵ月ほどでそれを放棄せざるを得なかった。これは程笑亭一人の問題ではなく、当時社会で話題の事象を速やかに題材に採り上げる、或いはごろつきなどの否定的な人物(反面人物)を誇張して演じる、田舎者に代表される善良な人や警察など権威のある人物を馬鹿にするといった、40年代を通じて滑稽戯が得意にし「阿飛戯」でも存分に活かされたやり方が新中国では簡単には通用しないことを滑稽戯界に示すものであった。そして座談会開催後の6月23日には星芸滑稽劇団が『阿飛大王』の早期中止の決定、6月28日には新新滑稽劇団による『阿飛総司令』の改編と検討に関する記事がそれぞれ『新民報』に掲載されるなど、「阿飛戯」の流行は6月をもって一応終結されることとなった。

この座談会に代表される「阿飛戯」に対する各界の反応からは、批判や問題点を指摘しつつも「阿飛戯」自体はこれまでの滑稽戯に比べ進歩しており、「阿飛戯」に対する検討をきっかけにして今後滑稽戯を如何に滑稽戯界内外が協力して改善、向上させていくかという方向に重点が置かれていたことが分かる。この点は57年に「阿飛戯」が再度流行した際の反応とは異なるものである。

2. 滑稽戯版『阿Q正伝』—1956年11月

滑稽戯版の『阿Q正伝』は1956年11月1日より群衆劇場にて、魯迅逝去20周年を記念して発表された。蜜

蜂や大衆と並んで当時上海の三大滑稽劇団の一つであった大公滑稽劇団による公演で、越劇の名作『祥林嫂』や『孔雀東南飛』の脚本で有名な南薇(1922～89)が脚本と演出(演出は殷汛と共同)を、『三毛』シリーズで有名な漫画家の張楽平(1910～92)がキャラクター・デザイン(造型設計)をそれぞれ担当するという大がかりなものであり、主役の阿Qには団長の楊華生が扮している。その後、62年と81年(この年は魯迅生誕100年にあたる)にそれぞれ再演されているが、本稿の考察の対象は滑稽戯版『阿Q正伝』そのものではなくその初演に際しての滑稽戯界内外における反応を主としているため、再演に関しては言及しない。

文豪の名作が舞台化されること自体は決して珍しいことではない。話劇などではむしろ一般的なことである。上海の地方劇でも例えば越劇は、同じく魯迅の『祝福』を改編した『祥林嫂』を成功させている。ただ越劇と並ぶ人気はあるものの、上海の地方劇の中でもとりわけ低俗で芸術性に欠けると一般的に認識されていた滑稽戯がそれを行う場合、少なからぬ反発や抵抗があったことは想像に難くない。高小文「対滑稽戯的看法」(『新民報』1957年1月8日)では、ある大学生が滑稽戯劇団を大学に招いて『阿Q正伝』を上演してもらおうと企画したところ、学校の上層部から滑稽劇団による『阿Q正伝』では阿Qのイメージが歪曲されてしまうに相違ないという理由で反対されたという逸話を紹介している。この学校側の対応は、滑稽戯と新中国において現代文学の頂点に位置付けられている魯迅に対する当時の一般的な認識からすればむしろ当然と言え、それだけ大公滑稽劇団による『阿Q正伝』上演は大きな試みであったのである。

加えて、早くも43年4月に上演されていた滑稽戯版の『阿Q正伝』に対する不評と悪い印象が、56年に『阿Q正伝』を舞台化するに際して関係者の頭をかすめていたことは間違いない。上演したのは楊華生からは一世代上の1910年代の文明戯時代から活躍していた張治児(1894～1962)と易方朔(1891～1960)であり、張治児が阿Q、易方朔が趙老太爺にそれぞれ扮している。『海報』の記事「荒唐恶劣の『阿Q正伝』」(1943年4月19日)によると、「その脚本は我々が嘗て話劇で観たものと全く同じであるが⁽⁷⁾、対話の部分を小市民階級の低級趣味に迎合して多く換えてしまい、張治児の阿Qは彼らの得意ネタである「叫歌」の乞食と同じ格好で南京と江北の方言を話す阿Qであり、「易方朔の趙老太爺は、漢口と紹興の方言及び蘇白の科白回しが混ざるわざとらしくひけらかした言葉遣いで(説話故意弄弄措詞)、観客を3日間嘔吐させるに余りあり」、「『阿Q正伝』とは名ばかりで、その演技は実に荒唐無稽で劣悪であり泉下の魯迅も泣いていることであろう」と結んでいる。この記事から推測すれば、原作の地方(紹興)を無視し、自分たちが得意をする方言を一人の役に多数用い、しかも途中にストーリーの展開に関係のない色々な挿入があるなど、彼らが人気を博した趣劇以来の演出方法が多用されているようである。だとすれば上述の学校の上層部が

心配していた原作の歪曲そのものであり、56年に改めて大公滑稽劇団が『阿Q正伝』を舞台化するに際しては、この悪しき前例の存在は大きな負担となったことであろう。

50年代において滑稽戯界が抱えた最大の問題は、評価の定まった作品が圧倒的に少ない上に、40年代の作品が新社会に相応しくないため再演できず創作が急務なのであるが、それを担う人材が欠乏していることにあった。オリジナル作品の場合はその題材、主題、科白、人物像といった様々な問題を人材の乏しい自分たちで解決しなければならないが、話劇作品を改編する場合、これらの多くの問題は話劇の上演段階で解決済みでありその上評価も確定されている。従って目下滑稽戯界が最も頭を悩ませている問題を回避して、自分たちの自信のある演技に集中することが出来るわけである。実際、大公滑稽劇団と人気を競う蜜蜂滑稽劇団では55年に『幸福』『双喜臨門』『陞官図』、56年には『西望長安』⁽⁸⁾といった話劇の改編作品を続けて公演しており、『滑稽論叢』（上海文化出版社、1958年）所収の王辛・金明德「解放後滑稽界的一些情況」に拠れば、中でも『幸福』の上演に際しては真剣且つ厳粛に改編と演出を行い、文芸界の注目を受けて滑稽戯に対する偏見を改める契機となったと指摘されている。通俗話劇を含む話劇作品の改編は50年代の滑稽戯界において一つの潮流となっており、『阿Q正伝』の改編もその流れの中に位置づけられる。確かに上海にはその舞台となる紹興の出身者も多く、紹興方言も馴染みのあるものであるし、阿Qを始め登場人物も滑稽戯が得意とする下層階級の人々が中心であって、滑稽戯に改編しやすい要素を多数備えていると言える作品である。

阿Qに扮した楊華生は、その自著『楊華生滑稽生涯六十年』（学林出版社、1992年）の中で「『阿Q正伝』は典型的な諷刺作品であり、滑稽戯はその諷刺を得意とする演劇である」（207頁）と述べており、また『新民報』の「滑稽戯“阿Q正伝”的演出」（56年11月25日）でも「53年に既に田漢か許幸之による改編版で『阿Q正伝』を上演するつもりであった」と告白するなど、自分の演技力を活かせる素材であるとしてこの作品に早くから着目していたようである。ただ蜜蜂滑稽劇団のように話劇の作品ではなく小説を改編する、しかもそれが鲁迅の作品であるからプレッシャーは大きかったはずである。そこで滑稽戯としては大がかりなスタッフを迎え入れたわけである。脚本と演出に南薇を選んだのは彼が既に鲁迅の『祝福』を越劇『祥林嫂』に改編して成功しており、その上50年代には大公滑稽劇団を中心にして滑稽戯の脚本も数多く書いていたからである。ではキャラクター・デザインを張楽平に依頼したのは何故であろうか。同記事で楊華生は、阿Qのイメージを掴むに際しこれまでの絵画、版画、舞台における阿Qでは参考にならなかったためと説明している。しかし公演の初日に当たる56年11月1日には『新民報』に張楽平のインタビューが掲載されていることからして、話題性という点

の効果も考慮していたことが考えられる。張楽平はこの作品で阿Q以外の登場人物もデザインしている。張楽平の起用は、観客が抱くであろう鲁迅と滑稽戯におけるイメージの落差や違和感を、人気漫画家である張楽平が描く阿Q像をその中間に置くことによって和らげる効果を期待したものと考えられる。

滑稽戯版『阿Q正伝』の作品自体についてであるが、その脚本は公表されておらず全貌に関してははっきりしない。ただ1956年11月の群衆劇場における初演のパンフレットに各幕の簡単な解説と劇中で唱われる歌詞が掲載されている⁽⁹⁾。それに拠れば、作品は全五幕で、第一幕「精神勝利法」第二幕「恋愛的悲劇」第三幕「生計問題」第三幕第二場「從没落到中興」第四幕第一場「革命」第二場「不准革命」第五幕「大団円」となっている。パンフレットの各幕の簡単な粗筋を紹介すると、第一幕では阿Qが趙太爺に趙姓を名乗ることを咎められ、頬を打たれる。第二幕は阿Qが趙家で傭人の呉媽に言い寄り、それが趙太爺に発覚して家財を没収される。第三幕では、趙家の感情を害した阿Qは仕事が無くなり、自分の仕事を奪ったと見なす小Dと喧嘩をして、その後空腹の阿Qは静修庵の大根を盗んでしまう。第二場では城内へ行って泥棒の手伝いをしていた阿Qが、身なりもよくなり金品を携えて戻ってくる。第四幕で、革命党の噂を聞き大いに喜ぶ阿Qであるが、結局何も変わらず、阿Qは假洋鬼子に革命に相応しくないとと言われてしまう。第五幕で、阿Qは趙太爺に押し入った強盗にされてしまい銃殺刑となる。

パンフレットで紹介されている粗筋だけから見ると、滑稽戯版は原作をほぼ踏襲していると言うことが出来る。その各幕の題名、登場人物、物語の展開などで滑稽戯版において新たに付け加えられたと思われる痕跡は見られない。滑稽戯らしさを探すとすれば、唱う場面が挿入されることが挙げられる。初演の演技に関して楊華生はその自著の中で、「原作及び原作の人物のイメージを損なうことを恐れて誇張を敢えてせず」そのため「滑稽戯の特徴を活かしきれなかった」と回想している（211頁）。つまり作品の内容や演出において、初演の段階では滑稽戯らしさをあまり追求しなかったということである。

この点に関しては、楊華生自身が初演を観た欧陽予倩、田漢、熊仏西、葉淺予、黄佐臨、張正宇、劉芝明ら文芸界の指導者達から受けた感想を「泥臭さがとても強く、原作に忠実であるが、滑稽戯本来の特色が欠けている」（210頁）と集約しており、それとも一致している。ここでいう滑稽戯本来の特色とは演技における誇張や即興及び途中に歌曲を挿入する演出法を指す。穆尼も「“369”与“阿Q”」でこの点に触れ、「50年代末に観た楊華生の阿Qには紹興方言と紹劇（紹興の地方劇）及び外見が阿Qのイメージに近いという印象しか残らなかった」（『楊華生滑稽生涯六十年』所収、238頁）と記しており、初演では張楽平の阿Q像と原作の内容に出来る限り忠実にしてただ紹興方言や紹劇を上手く利用するといった点で

自身の阿Qを特徴付けていたようである。

ではこの滑稽戯版の『阿Q正伝』は成功したと言えるのであろうか。『新民報』の記事「在滑稽戯劇場裏想起」(56年12月1日)では、「上海滑稽戯が将来の諷刺喜劇もしくは笑劇になるとは敢えて言わないが、『阿Q正伝』の上演は滑稽戯がその思想内容から上演形式に至るまで向上していることを多少なりとも示しており」「この作品に可笑しい部分は少ないが、滑稽戯の漸進的向上の過程にあつて滑稽戯本来の低級趣味を削り取るためには必要なことである」と記されており、滑稽戯の向上と改善の程度を証明する作品という位置づけがなされている。楊華生は自著の中で「この公演では、恐らく滑稽戯を初めて観るという知識界の少なからぬ“新観衆”を呼び込むことが出来た」(210頁)と述べており、その外部からの反響にはかなりの手応えを感じていたようである。ここからは作品自身に対する満足より、外部の評判の方に関係者の関心がより強く向けられていたことが分かる。

滑稽戯版『阿Q正伝』は滑稽戯らしい可笑しさを存分に発揮できた作品としては決して成功を収めたと言えないが、『阿Q正伝』の主題やイメージを壊さぬことに重点を置き、それによって滑稽戯が演劇として向上していることを内外に示すことには成功したと言えるであろう。ただ評価の基準は前述した蜜蜂滑稽劇団の『幸福』同様に滑稽戯らしい可笑しさよりも原作の主題に忠実であるかであり、重心は作品自身というよりはむしろ制作者側の改編における態度に対する評価に置かれていた。これは50年代の滑稽戯改革過程において、滑稽戯は往々にして演者の即興や挿入によって作品の主題や展開を曖昧にさせてしまうという負のイメージが滑稽戯界内外において深く共有されており、その是正が滑稽戯改革の一つの課題であったことと深く関連している。

3. 「阿飛戯」の復活—1957年6月～7月

56年に始まった「双百」(百花齊放・百家争鳴)とその反動である57年の反右派闘争は演劇界にも大きな波紋を与えることとなったが、一連の経過を上海の演劇界を中心にして簡単にまとめると⁽¹⁰⁾、57年4月24日に上海市文化局が文化部の上演禁止演目の解禁に関する決定を通知し、5月11日から20日までの中国共産党上海市委員会宣伝工作会議の結果、文芸界の双百運動が全面的に開始されることになる。それが6月24、25日の上海市文化局と中国戯劇家協会上海分会共催の座談会において、出席者から文芸界の右派的な言論に対する批判が起こり、続く7月下旬には解放日報社、文匯報社、中国戯劇家協会上海分会などでそれぞれ演劇界人士と観衆による座談会が開かれて「阿飛戯」や「僵尸戯」⁽¹¹⁾などが観客に悪影響を与えていると指摘され、8月13、14日には文芸界の反右派弁論大会が開催される。そして最終的に9月2日の上海市第二回人民代表大会第二次会議において上海演劇界の代表者12名の連名により、優れた作品(好戯)を多く上演して劣悪な作品(壞戯)を上演する現象とは断固として闘うことが演劇界に呼びかけら

れ、これにより一連の動きが一応終結することとなった。

「阿飛戯」の再度流行はもちろん、大きくは「双百」という自由化、より直接的には上演禁止演目解禁という演劇界の動きに呼応するものであり、また第1章で紹介した阿飛の生態に関する政法弁公室の檔案資料が56年12月であったことから分かるように、「阿飛戯」の第一次流行が50年6月に終結して以降も社会問題としての阿飛の存在は依然として存続しており、題材として再上演しても人気を得る可能性は大いにあるという関係者の判断も大きく関係している。

「阿飛戯」は反右派的風潮が形成されつつある6月中旬より復活、上演され始め、7月に入って多くの劇団で上演されるようになった。50年の時と同様に『戯志』や『新民報』の広告からその作品を順不同に列挙してみると、『阿飛総司令』(芸鋒滑稽劇団)『阿飛展览会』(玫瑰滑稽劇団)『阿飛制造廠』(大同通話劇団)『阿飛轟炸機』(新生劇団)『阿飛末路』(芸鋒滑稽劇団)『阿飛集中營』『男女小阿飛』などがある。作品名に関して言うと、『阿飛総司令』や『男女小阿飛』(50年では『男女小飛機』)を除き、いずれも50年には見られなかったもので、しかも展览会、制造廠、轟炸機、集中營など題名も以前より大袈裟なものになっている。もちろんその内容は阿飛の生態を舞台で披露するという点に尽き、その点で50年当時と変わりはないのであるが、題名からは「阿飛戯」の流行をより推進させようとする関係者の興行的意図が前回より顕著のように感じられる。上演したのは芸鋒、玫瑰、新芸の各滑稽劇団と大同や新生といった通俗話劇団、更に滬劇の劇団で少なくとも前者の三劇団は滑稽戯劇団としては中小劇団に属する。滑稽戯と通俗話劇が「阿飛戯」を公演するという点もまた前回の流行と変わらないが、今回はそれに滬劇が加わっている⁽¹²⁾。その批判は7月下旬から8月上旬にかけて各新聞などでピークを迎え、同年の8月下旬にはその流行が終結している⁽¹³⁾。

50年に流行した「阿飛戯」に関しては資料上の制約により作品の内容にほとんど論及することは出来なかったが、57年に関しては幸い玫瑰滑稽劇団による『阿飛展览会』のパンフレットがあるため少し具体的に紹介したい⁽¹⁴⁾。脚本を石磊、演出を一飛(つまり同劇団団長の龔一飛)が担当しており、そのパンフレットの前言では以下のように記してある。

この作品は既に51年には完成していて、ある学生が道を誤り阿飛総司令の朱培根(朱培根は実在の人物で52年に既に逮捕されている)に唆され悪事を働くも後に改心するという話で、その公演は人気を博した。その後53年には当時発生した「大破聖母軍」事件⁽¹⁵⁾を加えた改編版を再演したが、滑稽戯が政治的傾向の作品を上演するのは不適切であるとするある幹部の考えによって曖昧なまま停演となった。この度中央による禁演演目解禁により、我々は熟慮した結果『阿飛展览会』は禁演演目でなく芸術上も特

徴があり、現在上海で阿飛が猖獗を極めている中でこの作品を通じて政府に協力し教育的効果が得られることを願い、ここに再度修正を施して三度観衆にまみえることになったわけである。批正、批評を請う。

この前言に拠れば、『阿飛展覧会』は前回「阿飛戯」が流行した50年以降に出来た作品であり、今回は中央の動きに呼応して再演を決定している。そして前回流行した際の関係者と同様に、阿飛の生態を舞台上演することには教育的意義があると認識している。更に続いて作品のあらすじを紹介する。

ミッション・スクールの学生張小徳はアメリカ帝国主義による奴隷化教育を受けて喧嘩や窃盗を好むようになり、阿飛の仲間に入った。これらの行為はアメリカ文明の社会では英雄的であると見なされていた。

愛娜は張小徳の同級生であり、アメリカ的生活への崇拜から少しずつ阿飛総司令によって泥沼の生活へと陥れられ、人を誘惑するための道具とされてしまう。そのような生活も初めは快適であったが、その他人への被害及び自身の荒んだ生活や奴隷的扱いに気づき、張小徳と共に総司令検挙のため公安局へ自首することを決める。

しかしそれに気づいた総司令が阿飛たちを率いて脅迫すると、愛娜はどうすることも出来ず総司令に従ってしまう。

張小徳もこれまで英雄的行為と思っていたことを深く後悔して公安局に自首する。公安局は張小徳の忠実な態度を認め、阿飛の罪状を十分に把握した上で珈琲館にて阿飛総司令ら一党を逮捕する。

このあらすじからだけ見ると、阿飛に対するアメリカ帝国主義の影響や、阿飛総司令と張小徳や愛娜などの総司令に利用される阿飛との違い、自身のこれまでに疑問を持ち始める張小徳と愛娜の心の葛藤、自首に対する公安局の寛大な処置、そして総司令の逮捕による終幕など前回流行の際に批判を受けた点を見事に修正した作品となっているように思える。これだけを見ると、批判の対象となった点が明確でない。

しかしこの『阿飛展覧会』は57年の流行において最も批判を受けた「阿飛戯」と言うことの出来る作品であり、その批判は作品のみならず、団長で演出と主演を兼ねている龔一飛(1929?～2003)に対してもそれぞれ向けられている。この『阿飛展覧会』に対して最も攻撃的且つ典型的な批判記事が式儀「阿飛展覧会」是毒草!」(『解放日報』57年7月31日)である。そこでは先程紹介したパンフレットを採り上げて、その前言でいうところの「芸術上の特徴」とは「極めて低俗、卑俗で現実を歪曲したものの集大成」であり、その「教育的効果」は全くなく、むしろ「墮落効果」があると批判している。

具体的な批判点は阿飛の荒淫無恥な演技を誇張し過ぎる一方で、警察や教師をあまりにも無力に描いているといった50年の際に指摘されたものとはほぼ変わりはない。ただ50年と異なるのは「毒草」に認定されてしまったことであり、批判の度合いも格段に強まっている。

『新民報』の「阿飛戯」存在哪些问题?」(7月24日)では当日開かれた中国戲劇家協會上海分会の「阿飛戯」に関する座談会の様子を伝えている。出席した文化局の鮑世遠は「阿飛戯」に存在する問題として、阿飛の罪行を少し或いはほとんど批判していない、観衆へ阿飛の生態を具体的具象的に披露する一方で肯定的な人物に対し嘲笑、諷刺、歪曲を行っている、阿飛発生 of 社会的な根本原因を説明していない、認識や弁別力の欠けた青年男女に悪影響を与えているといった点を挙げている。ここで言及されている肯定的人物への配慮という点以外は、50年の座談会において劉厚生が総括した諸点とはほぼ同じであり、そのかわりアメリカからの悪影響といった点が57年では強調されていない。

では50年の際に強調された「阿飛戯」自体の上演に問題はなく如何に上演するかが問題であるという基本的姿勢はこの57年においてどうであったのか。この座談会でも出席した朱濟蒼、方覺非、呂言などの滑稽戯の脚本家や演出家はこの姿勢を崩していないし、『新民報』の「問題在哪裡」(57年7月30日)でも同様である。ただ50年と57年において議論されている内容に大きな違いが見られないということは、結局「阿飛戯」が2つの流行期の間を除くとほとんど滑稽戯界内外において顧みられず、改編や改良の機会を得なかったことを意味している。つまりどう演じるかの問題はそのまま放置されてきたということになる。ジャズなど旧上海の墮落的な雰囲気と思わせる音楽を挿入したり、阿飛になった子供を注意するはずの父親が逆に子供に倣い阿飛になってしまうといった前回の50年に強く批判された点が今回も全くそのまま批判されており、やはり「阿飛戯」の教育的意義よりもその興業上の人氣が「阿飛戯」上演の主たる動機であるという上演劇団に対する批判も妥当していると言わざるを得ず、また「阿飛戯」の改善や改編に対する提言を疎かにしてきた批判側もそもそも「阿飛戯」上演の意義をそれ程高く認めていなかったということになるであろう。

57年の「阿飛戯」に対する批判は最終的に、『阿飛展覧会』の演出と主演を担当し、この玫瑰滑稽劇団団長でもあった龔一飛批判という形で終結することになった。『新民報』では8月31日、9月17日、9月24日と龔一飛批判に関する記事が掲載され、「阿飛戯」への各界の批判に対する龔一飛の反抗的態度が採り上げられており、そこでは滑稽戯界の総意として阿飛を上演している彼自身がまさに阿飛(「紛紛揭發龔一飛的惡行」8月31日)、反社会主義者、右派分子であると批判している。ついに阿飛を上演するものが阿飛そのものであると認定されるに至り、「阿飛戯」を今後再演する路がほぼ閉ざされてしまった。

『阿Q正伝』で阿Qを演じた大公滑稽劇団団長楊華生は前回の「阿飛戯」流行において冷淡且つ批判的な態度であったが、今回も「阿飛戯」は阿飛の罪悪を暴露するどころかその非道徳的生活を宣揚しており、中には毒草と知りながら「阿飛戯」を上演している滑稽劇団もあって党や人民の信任に应えていない」（『文匯報』7月25日の「要求演員開香花除毒草」）と相変わらず手厳しい。57年の「阿飛戯」流行と批判は完全に「双百」から反右派闘争へという社会の流れに連動するものであるが、その批判は前回の50年の際のような、滑稽戯の向上に対する提言としてというよりも、滑稽戯界の右派分子を取り締まる方向に傾いており、そのために多くの批判や提言を通じて滑稽戯界及び「阿飛戯」の改良や改善を図るといった機会とはならなかった。

おわりに

「阿飛戯」はその二度の流行において阿飛の生態を誇張して演じる一方で阿飛の被害に遭う庶民や取り締まる側の警官を嘲笑の対象にするという演出が繰り返され、またその点が繰り返され批判された。これは「阿飛戯」を上演した中小劇団には批判点を改編するための人材が不足しており、同時に人気滑稽劇団や演劇界は批判ばかりで中小劇団に対しあまり関心を向けずに非協力的であったことを意味している。本来他の上海の地方劇に比べ演劇界の滑稽戯に対する関心や援助は少なく、その少ない関心や援助も人気滑稽劇団に集中することになり、「阿飛戯」をめぐる滑稽戯界内外の反応は56年における蜜蜂（代表作『満園春色』）、大公（代表作『七十二家房客』）、大衆（代表作『三毛学生意』）の三大滑稽劇団の国営化を頂点とする滑稽劇団の淘汰と再編過程の一側面を象徴するものでもあった。『阿Q正伝』の滑稽戯化も三大劇団の一つ大公滑稽劇団によるもので、その反応を見れば滑稽戯の改革は人気の大劇団でのみ達成可能であるかのような印象を滑稽戯界内外に示している。

1950年代の滑稽戯は40年代における、上海の小市民の日常生活を描いたり、当時話題の事件や人物を題材にしたり、或いは伝統劇と説唱の節や各地の方言の模倣を中心にしたり、伝統劇の一部を改編したりという作品に加え、文芸作品や話劇の改編や同じ上海を舞台にしても工場労働者や知識人を主人公にしたり、或いは上海の街から出て農村を舞台にした作品など作品の幅を大きく広げを試みた。本稿で採り上げた「阿飛戯」が40年代からの作品傾向を引き継ぐ作品だとすれば、『阿Q正伝』の方はまさに新時代の趨勢に応じた作品ということになる。前者は主に中小劇団によって上演され、後者は人気の大劇団によって上演された。この点でも対照的である。ただこの阿飛と阿Qというキャラクターは、阿Qの方はその後も二度再演されてはいるが、どちらも50年代の滑稽戯作品として定着されるには至らなかった。

阿飛がこれまでの滑稽戯の負のイメージを引きずり、滑稽戯界の主流に無視されて改良の機会を失ったとすれば、阿Qの方は滑稽戯界の主流があまりに慎重に取り

組んだため滑稽戯らしさを植え付けることが出来なかった。阿飛も阿Qも当初は滑稽戯の作品の層を厚くさせられると関係者に思わせる程の題材であったのだが、阿飛の場合は外部からの批判と無関心、阿Qの場合は自身のプレッシャーによって、『三毛学生意』の「三毛」、『七十二家房客』の「三六九」、『満園春色』の「八号服務員」といった50年代に誕生した滑稽戯の代表的キャラクターになる機会を失ったと言える。

「阿飛戯」はそれを上演してきた中小劇団が解散させられたこともあり、文革終結以後に再演されることはなかったが、阿Qは前述の如く魯迅生誕百年にあたる1981年に初演と同じ楊華生によって再演されている。特筆すべきはその1981年に岑范監督によって映画化された『阿Q正伝』において、滑稽戯俳優の嚴順開（1937～）が主演の阿Qに扮し好評を得たことである。これによって滑稽戯と阿Qは再び結びつけられ、楊華生ら関係者が当初着目したように滑稽戯と『阿Q正伝』との相性のよさが改めて証明されることになった。

注(1) 同じく50年代の滑稽戯界を論じたものに、拙稿「滑稽戯『七十二家房客』の成立」（『饕餮』第13号、2005年9月）がある。そこでは50年代の上海の滑稽戯界を滑稽戯の代表作の一つ『七十二家房客』の創作過程を通じて論じており、併せて50年代の滑稽戯作品の傾向や滑稽戯の研究史に関しても言及している。そのため重複は避けるが、滑稽戯の先行研究としてはこれまで総論、資料、回想といったものがほとんどで、50年代に関しては『滑稽論叢』（上海文化出版社、1958年）に所収の王辛・金明德「解放後滑稽界の一些情況」が挙げられるぐらいである。そこでは50年から57年までの主要滑稽劇団における上演作品を列挙して作品傾向を分析しており、有用な成果と言える。ただ本稿で扱う「阿飛戯」に関しては全く言及していない。

(2) これ以外にも「郷下人白相大世界」（田舎者が「大世界」で遊ぶ）といった作品が『新民報』の記事「郷下人白相大世界」（1948年4月24日）などから確認できる。

(3) 更に本記事では続いて「阿飛舞」とは“Rock'n'roll”であり、「阿飛歌王」で「小阿飛典型」が普利斯萊（Elvis Presley）であるという解説があるため、阿飛のイメージがより明瞭になる。

(4) 滑稽戯と通俗話劇はともに文明戯をその起源としており、滑稽戯の始まった40年代には多くの通俗話劇の俳優やスタッフが滑稽劇団に所属していた。そのため50年代に入ってから以降も、滑稽戯と通俗話劇は一緒に分類されるのが一般的で、相違点としては、通俗話劇では喜劇以外の作品も上演するなどが挙げられる。

(5) またこれ以外の注目すべき発言として、阿飛はアメリカ水兵達に憧れて模倣するなど、アメリカ水兵から強く影響を受けていること（周柏春、劉士熙の発言）、及び『小阿飛』で小阿飛になった子供を教育する立場にある父親が逆に阿飛（老飛機）になってしまう場面がある（丁是娥の発言）などが挙げられ

る。

- (6) 『新民報』の1950年6月22日の記事参照。
- (7) その脚本がどれを指すのかについては不明である。
- (8) 『西望長安』は1956年1月に『人民文学』第1期に発表された老舎(1899～1966)の話劇であり、ベテンス師栗晚成(実名は李万銘)が政府の管理制度の未整備や官僚主義の横行に乘じ、また群衆の英雄崇拝の心理を利用して師長にまで上り詰めるものの最終的にその正体が暴かれるという、実話に基づいた作品である。滑稽戯版『西望長安』の公演が同年7月であるから、『人民文学』に発表されてから僅か半年での上演と言うことになる。これに関しては『新民報』に「話劇皇帝」とも称された話劇、映画俳優で且つ映画監督でもあった石揮(1915～57)の「應該関心和重視它—滑稽戯“西望長安”観後感」(56年7月21日)がある。石揮はそこで滑稽戯に顕著な誇張した演技が諷刺の力量を増加させており、また科白回しなどの演技技術が熟練されていて人物の動作に関する処理も非常に卓越しており、現在自分たちが学習中のスタンフラフスキー・システムを彼ら滑稽戯の俳優の方が上手く応用していると述べている。もちろん主題を不鮮明にさせる演技などの欠点も指摘しているが、石揮の注目の比重は滑稽戯版『西望長安』作品そのものより、映画や話劇の俳優と比べた際の作品における個別の演技に集中している印象を受ける。実際石揮は喜劇を演じることの難しさを強調し、映画や話劇の俳優に滑稽戯公演を観ることを勧めている。この天才的俳優を賛嘆させるほどのレベルに滑稽戯の俳優達の演技はあったわけだが、しかしこの時期は演技だけで一つの作品の優劣が評価されるわけではなかった。そこに当時の滑稽戯界の問題が存在していた。ちなみに石揮は滑稽戯に対し並々ならぬ関心を抱いていた数少ない演劇人、映画人であり、『新民報』では他にも57年1月14日「從“三毛”看滑稽戯的独特表演方法」や、同年1月24日「“各地方言”」など滑稽戯や独脚戯に関する論評を発表している。
- (9) パンフレットは松浦恒雄氏提供。
- (10) 『中国戯曲誌・上海巻』(同編輯部、中国ISBN中心出版、1996年)の大事年表を参照(74～77頁)。
- (11) 「僵尸戯」とは新中国以降度々上演禁止され、「阿飛戯」と同様にこの時期批判を受けた作品群で、死人が舞台上に蘇る内容である。ただこの作品群は滑稽戯のみならず滬劇や越劇など他の上海の地方劇でも盛んに上演されており、本稿では論及の対象とはならないが、その流行や批判の規模は「阿飛戯」以上であった。これに親子殺しを題材とする「殺子戯」が、当時の上海で批判を受けていた主たる作品群である。
- (12) 滬劇が「阿飛戯」を上演したことに関しては、例えば『文匯報』の「上海“阿飛戯”貽害観衆」(57年7月25日)など複数の記事で確認できる。ただ「阿飛戯」の中でも特に批判を受けた『阿飛展览会』と『阿飛総司令』は滑稽戯の、『阿飛製造廠』は通俗話劇の各劇団による上演であり、滬劇は「阿飛戯」の上演において主流にはなかったものと考えられる。
- (13) 1957年7月21日の『解放日報』の田辺「談“阿飛

戯”」が「阿飛戯」を専ら批判的に採り上げた比較的早い記事になる。参考までに、それ以降の「阿飛戯」の関連記事を、当時の上海の代表紙である『解放日報』『文匯報』『新民報』などから挙げてみる。

『解放日報』：褚元仿「“阿飛”戯的傾向性」、「“阿飛戯”害人不少」(1957年7月24日)、
「要求演員開香花除毒草」(7月27日)、
式儀「“阿飛展览会”是毒草」(7月31日)、
飲水「“自動停演”的背後」(8月3日)、
「中小型劇団贊同不演壞戯」(8月8日)、
蕭朱「堅決反對改頭換面演壞戯」(8月26日)

『文匯報』：「上海“阿飛戯”貽害観衆」、「要求各劇団明辨香花和毒草」、「明辨香花毒草、提高戯曲質量」(1957年7月25日)、
「不從從營利觀點選擇劇目」(7月31日)

『新民報』：「“阿飛”戯對観衆有害無益」(1957年7月23日)、
「“阿飛”戯存在哪些問題?」(7月24日)、
寒英「看“阿飛展览会”有感」(7月28日)、
流詒「問題在哪裏」(7月30日)、
「紛紛揭發龔一飛的惡行」(8月31日)、
「揭露龔一飛種種醜行」(9月17日)、
「龔一飛的“噱頭”」(9月24日)

(14) パンフレットは松浦恒雄氏提供。

(15) 「聖母軍」とは上海聖心病院のフランス籍の責任者が組織した反動特務組織で、ここでは53年8月に公安当局に逮捕され国外追放された事件を指すものと思われる。